


LEANDRO: UN VALLENATO LITERARIO DE ALONSO SÁNCHEZ BAUTE*

LEANDRO: A LITERARY VALLENATO BY
ALONSO SÁNCHEZ BAUTE

Johnattan Farouk Caballero Hernández¹

* **Cómo citar este artículo:** Caballero Hernández, J. F. (2022). *Leandro: un vallenato literario de Alonso Sánchez Baute*. *Estudios de Literatura Colombiana* 51, pp. 95-111.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.348549>

¹  jcaballero752@unab.edu.co
Universidad Autónoma de Bucaramanga,
Colombia

Resumen: En este análisis textual se entabla un diálogo con la tradición literaria colombiana que germinó en el Caribe. Además, se rastrean las particularidades que tiene la poética de *Leandro* (2019) y desde ahí se advierten las relaciones historiográficas con el siglo xx colombiano. Igualmente, se recorre la historia fundacional del vallenato como género musical. Los protagonistas, sus líricas, sus compromisos políticos y sus paisajes serán estudiados desde la escritura de Alonso Sánchez Baute; la cual, mezcla periodismo y ficción en búsqueda de un pacto de veracidad con el lector.

Palabras clave: vallenato; Caribe; crónica; testimonio; política.

Abstract: In this textual analysis, a dialogue is established with the Colombian literary tradition that germinated in the Caribbean. In addition, the particularities that the poetics of *Leandro* (2019) has are tracked and from there the historiographic relationships with the Colombian twentieth century are noted. Likewise, the founding history of vallenato as a musical genre is covered. The protagonists, their lyrics, their political commitments, and their landscapes will be studied from the writing of Alonso Sánchez Baute; which mixes journalism and fiction in search of a truthful pact with the reader.

Keywords: vallenato; Caribe; chronicle; testimony; politics.

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 17.01.2022

Aprobado: 09.06.2022

Publicado: 18.07.2022

Copyright: ©2022 *Estudios de Literatura Colombiana*.
Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



*Ayer tuve de reunión
con la pena y el olvido,
después de una discusión,
la pena perdió conmigo.
Yo soy el cardón guajiro,
que no lo marchita el sol.*

Cardón guajiro - Leandro Díaz

Presentación

Cuando la obra de Gabriel García Márquez alcanzó la cresta de las artes en 1982, la retina universal se fijó en las letras colombianas. El hijo de Aracataca, Premio Nobel en mano, abrió múltiples posibilidades para las manifestaciones artísticas y, de paso, retrató la identidad de Nuestra América. En sus historias el lenguaje móvil de las periferias se hizo universal y desplazó la rigidez del lenguaje burgués, antes visto como condición *sine qua non* de los textos literarios escritos en español. El desparpajo calculado de la obra garciamarquiana tuvo su bautizo oral cuando el mismo autor le confesó al periodista colombiano Juan Gossain que su libro más conocido no era ficción, ni realidad, ni realismo mágico. Enfático, le dijo que *Cien años de soledad* no era más que un vallenato de 350 páginas.

Esta sentencia trastocó los cánones de la erudición más tradicional, pues el *Papá grande* de las letras colombianas decretó que su obra más emblemática tenía naturaleza y esencia popular, y la equiparó a la música de los juglares del Caribe colombiano. Las palabras rápidamente hicieron eco y revolucionaron las formas y los contenidos de los relatos escritos en el país que huele a guayaba. Los temas, las tramas y los personajes ya no necesitaron el frac para entrar a las galas de la cúspide literaria; ahora, incluso, podían ir descalzos.

Hijo de ese proceso es Alonso Sánchez Baute, escritor nacido en Valledupar en 1964 y cuya obra literaria se ha gestado ligada a la tradición artística de romper las tradiciones. Entre sus textos más destacados encontramos las novelas *Al diablo la maldita primavera* (Premio Nacional de Novela 2002), *Libranos del bien* (2008), *¿De dónde flores si no hay jardín?* (2015) y *Leandro* (2019). Precisamente esta última será la obra a analizar en estas páginas y en el proceso encontraremos un camino en el que la trama de la novela narra, desde el diálogo con el correlato histórico, la historia misma de la música vallenata. A la par, la construcción del personaje central, Leandro Díaz, permitirá configurar una memoria colectiva de los juglares vallenatos. Todo este proceso está construido desde

la búsqueda artística de Alonso Sánchez Baute, quien combina técnicas del periodismo literario contemporáneo, la literatura de no ficción y la herencia garciamarquiana; la cual, a su vez, está cimentada en las realidades del Caribe colombiano. Huelga decir aquí que *Leandro* es una novela biográfica basada en la vida y obra del juglar vallenato Leandro José Duarte Díaz. Este cantautor nació el 20 de febrero de 1928 en Barrancas, La Guajira y falleció en Valledupar el 22 de junio de 2013. Se formó como autodidacta para componer versos y melodías, y hoy es uno de los pilares de la tradición vallenata, pues sus composiciones le han aportado significativamente a la música colombiana que emana del Caribe. Dentro de sus canciones más grabadas se encuentran “Matilde Lina”, “La Diosa Coronada” y “Cardón guajiro”. Sobre su vida y obra se escribió la novela que es el objeto central de análisis de este texto.

Incestos e imaginarios del Caribe literario

Una de las realidades mencionadas es justamente el incesto entre primos que ha sido recurrente en las historias de todo el Caribe. Y ahí inicia la construcción del personaje principal de *Leandro*. Sánchez Baute (2017) ya había escrito previamente sobre el tema y, luego, lo desarrolla en la novela: “En Macondo la culpa primigenia la tiene una mujer. Úrsula Iguarán se niega a entregarse a su marido por ser su primo. La maldición de los Buendía llega por cuenta de esta negativa y no por una tentación” (párr. 1). Este tópico está en la mente del autor y se puede rastrear al ver sus trabajos periodísticos que, a la par, son insumos más que necesarios para la investigación en curso. Dos años después, Sánchez Baute (2019) ubica el nacimiento de su personaje central, Leandro, en esa tradición incestuosa y desde ahí vuelve el tópico de la culpa femenina que separará al padre del hijo invidente: “Abel Rafael Duarte Díaz y su mujer, María Ignacia Díaz, a quien con cariño llamaban Nacha. Además de marido y mujer, eran primos. Hijos, cada uno, de otros primos que también eran primos entre sí” (p. 15).

La tradición del incesto queda señalada como característica originaria del nacimiento de Leandro. Desde ahí, se empieza a ilustrar con palabras el rol que la mujer tenía en esa sociedad la cual se distingue por su machismo normalizado. La mujer en el relato sabe que su función es la de procrear hijos, preferiblemente varones, para que puedan ayudar al trabajo diario del agro. Ella es la que provee mano de obra para labrar la tierra, por ello se entiende que cuando su hijo nace ciego conlleva la tragedia. Antes de esto, el padre con nombre bíblico, Abel, está dichoso por su nuevo varón. El júbilo lo

hace gritar de felicidad, pensando en la ayuda que el hijo le podrá dar para cada jornal, pero cuando se entera de la condición invidente de Leandro, lo aleja para siempre y desconoce su paternidad:

[...] una especie de nata [...] había allí una nata y de ella asomaba un halo verde-azuloso [...] al descubrirle los ojos, movió los dedos frente a su rostro. Pero los ojos del niño se quedaron quietos, fijos. Con la ternura de quien se niega a perder la esperanza, Abel apretó un poco más el frágil cuerpecito, lo separó del suyo y lo levantó hasta ponerlo de cara al sol. Entonces confirmó lo que tanto se negaba a creer: la luz recalcitrante no molestaba la vista del recién nacido. En ese instante la felicidad se le convirtió en tragedia: el niño estaba ciego (Sánchez Baute, 2019, pp. 21-22).

Frente a esta condición de salud, el padre desconoce por completo la cercanía con su hijo. La tragedia familiar se ubica dentro de la culpabilidad que trae la relación incestuosa y es la mujer quien debe asumir, por imposición social, la responsabilidad. Por eso, cuando Abel confirma definitivamente la ceguera de Leandro, le entrega el bebé a Nacha y olvida el posesivo “mi” o el pronombre posesivo “nuestro”, y en cambio sentencia: “Tu hijo es ciego” (p. 23). Con ese “tu” como adjetivo posesivo, Abel niega desde el lenguaje su paternidad o, al menos, la dicha que esa paternidad generó los primeros días del nacimiento.

Leandro va comprendiendo poco a poco que su condición de ceguera lo obliga a una realidad distinta. Él se transforma, desde sus primeros años, en un huérfano del cariño de sus padres. Viven, pero conviven solo lo estrictamente necesario. Frente a este rudo panorama intrafamiliar, Leandro deja una semblanza de su sentir: “Un padre que se avergüenza de su hijo, se avergüenza de sí mismo. Me hubiera gustado irme de allí. Un par de veces lo pensé, pero sabía que si me iba sería para siempre y en Los Pajales tenía techo y comida. La solución fue alejarme lentamente de ellos. Mi cuerpo estaba allí, pero yo no” (p. 93).

Ya con el primer conflicto familiar en erupción, llega el proceso de aprendizaje de Leandro. Desde sus primeros años se enfrenta al complejo panorama que significa vivir en el campo, donde el esfuerzo diario es innegociable y el trato, antes que amable, es duro; también desde niño inicia un desarrollo de habilidades sensoriales que estará ligado a la lectura que escucha de obras literarias y de sus paisajes. Leandro se empieza a destacar y a diferenciarse de su hermano y de su padre porque, mientras el imaginario del hombre del campo está ligado al silencio y a no demostrar emociones, Leandro es todo lo contrario. Inicia el desarrollo de su memoria al escuchar con atención y retener todo lo que le contaban sus familiares. Del mismo modo, sus sentidos empiezan a

guiarlo por los caminos agrestes de la vida: “El olor me llevaba al plato. Yuca, queso, guineo cocido, a veces arroz. Carne había cuando Abel se metía al monte y volvía a casa con un morrocoyo, unas cuantas palomas, una iguana” (Sánchez Baute, 2019, p. 36).

Bajo esta dinámica olfativa, Leandro recibirá en la novela su epíteto más conocido dentro del correlato histórico. Como su olfato se agudizó, podía oler la llegada de una tormenta antes que cualquiera y así se lo hizo saber a una vecina, quién al descubrir que Leandro anticipaba las tormentas, le soltó: “Este pelao es de los que ve con los ojos del alma” (p. 118). Así, el circuito del vallenato acogió este episodio y el protagonista de esta historia quedó bautizado en el folclore de la siguiente manera: Leandro, el compositor que ve con los ojos del alma. Sánchez Baute utiliza esta escena para vincular el epíteto con el que se le conoce a Leandro Díaz dentro del escenario vallenato. Es decir, el relato vincula un hecho real para legitimar, desde la capacidad sensorial de Leandro niño, el bautismo folclórico que habla sobre la facultad de presentir cosas, “verlas”, debido a la agudeza de sus otros sentidos.

Del olfato pasa al desarrollo del oído que será crucial en su arte musical. Él inicia un proceso en el que el paisaje empieza, de a poco, a pertenecerle. Las aves y sus cantos serán la academia natural que formará a Leandro en los sonidos. Como autodidacta natural y nativo, su pentagrama está compuesto por los cantos de las aves. A la par, esta clase diaria con las aves permite que, en el texto, Leandro dé cuenta de un aviario de la región desde la descripción de su canto:

Aprendí a reconocer más de cien melodías diferentes mientras viví en Los Pajales. El primero de todos los que aprendí a imitar fue el canto del cucarachero, el pájaro que más sobrevolaba por la región. Ya luego me aprendí el del turpial montañero, que silba dulce; el de los atrapamoscas, el de las palomas guarumeras, el de los sinsontes, el de los jilgueros, el de la mirla, que de todas las aves es mi preferida; el de los azulejos, que tiene una melodía aguda y tan rápida que me divertía porque me sonaba a enredo; el del diostedé, que canta igual como suena su nombre, o el de los bichofués, que aprendí a imitar muy bien porque su canto, entre todos, era el más fuerte (p. 37).

Leandro se transforma en representación autóctona de la musicalidad natural de su paisaje regional. Él aprende el canto de los pájaros y naturalmente así arrancan sus composiciones. Incluso, para dialogar con el correlato histórico y la consolidación del vallenato, Leandro nombra uno de los pájaros más famosos de la región que está asociado al intelectual de la composición en la mitología vallenata: Rafael Escalona. Conocedor como pocos de la tradición vallenata literaria, Sánchez Baute (2019) incluye, desde la voz de Leandro, al pájaro guacaó con una reflexión particular: “Y había otro pájaro, otro más, del que recuerdo con dolor su canto, porque al final de su corta melodía suena a

lamento [...] Muchos años después, cuando principié a familiarizarme con los aires del vallenato, creía que el son se había inspirado en el canto de este pájaro” (p. 37).

Cuando Leandro relaciona el canto del guacaó con la invención de uno de los aires fundacionales del vallenato, el son, logra no solo asociar la musicalidad ambiental de la región con la tradición formal del vallenato, sino que inicia un proceso en el que las personalidades que edificaron el vallenato llegan a sumarse al caudal folclórico que solidifica su configuración. Por eso, no es gratuito que mencione al guacaó, pues Rafael Escalona, pilar crucial de este folclore, fue apodado guacaó por su forma de cantar. Y, así como la tradición más clásica de la literatura habla desde el epíteto, “Aquiles, el de los pies ligeros, Héctor, domador de caballos”, la tradición que se forja en la cultura vallenata hará lo propio desde el sobrenombre o apodo: Rafael Escalona, el guacaó del vallenato y, como lo vimos, Leandro Díaz, el compositor que ve con los ojos del alma.

Ligado a este proceso originario, merece la pena señalar que Gabriel García Márquez (2007), justamente en ese vallenato de 350 páginas que es *Cien años de soledad*, inmortalizó a Rafael Escalona durante las obras fúnebres de Pilar Ternera: “En el último salón abierto del desmantelado barrio de tolerancia un conjunto de acordeones tocaba los cantos de Rafael Escalona, el sobrino del obispo, heredero de los secretos de Francisco el Hombre” (p. 467).

Desde 1967, Gabo vinculó en su vallenato en prosa al guacaó, Rafael Escalona. Sánchez Baute hará lo propio en 2019 con la publicación de *Leandro*. No obstante, siete años atrás, ya Sánchez Baute (2012) había dejado unas palabras que resumen el rol crucial de Escalona en la música de caja, guacharaca y acordeón: “se trata de uno de los compositores más ilustres que ha nacido en nuestro país, alguien que dio gloria a nuestra cultura con la sencillez de su poesía” (s.p.). Esa sencillez poética de Escalona que remarca Sánchez Baute también está en la configuración de Leandro; quien, además, la mezclará con una sensibilidad creciente que va adquiriendo, como se señaló, con la escucha de obras literarias. La sensibilidad que despiertan las bellas artes llega a Leandro gracias a las lecturas que Erótida le hace de diferentes textos literarios. El oído le permite imaginar y recorrer los paisajes azucareros del Valle del Cauca en los que Efraín y María entrelazan una de las novelas más representativas de la literatura colombiana y latinoamericana: *María* (1867) de Jorge Isaacs. El romanticismo literario latinoamericano, en el espacio costumbrista de la novela de Isaacs, despierta definitivamente la imaginación sensible de Leandro:

[...] yo imaginaba cómo eran Efraín y María. Lo que llegaba a mi mente quizá no es lo mismo que imagina mientras lee alguien que ha conocido la cara de un hombre y de una mujer. Por eso digo que la imaginación de un ciego es más fértil [...]. Un periodista me preguntó una vez cómo podía imaginar si nunca había visto una imagen. Le dije que precisamente por eso podía imaginar más, pues no estoy limitado por la imagen como la conocen los que pueden ver, sino que yo mismo la creo en mi cabeza. “Mira nada más cómo mi imaginación puede ser mayor que la tuya, que ni siquiera puedes imaginar que yo imagino”, le dije y me sentí aplaudido con su silencio (Sánchez Baute, 2019, pp. 90-91).

La imaginación ya estaba asentada en la mente de Leandro. Él empezó a construir las imágenes sin límite alguno y a esa característica creativa le agregó el léxico diverso para empezar a buscar la armonía musical, como Escalona, de su poesía vallenata. Tener un léxico amplio y sonoro es fundamental para cualquier escritor o compositor que vive de la palabra, bien escrita o bien cantada. Leandro deja testimonio fiel del lugar donde se encontró con su río de palabras: el libro. Por lo anterior, él mismo acota:

Me gustaba cómo sonaban las palabras cuando Erótida las leía en los libros. Los libros, esas cajas repletas de palabras. Poco a poco las fui memorizando para jugar luego con ellas. Las palabras son arcilla para construir a voluntad. Hay unas que sirven como fachada y otras que hay que dejar en la parte de atrás. Muchos años después, cuando principié a frecuentar en las tardes el parque Zapata, las muchachas decían que yo hablaba bonito (p. 86).

Hablar bonito es usar de la mejor forma las palabras, es organizar y mencionar adjetivos en el momento exacto y eso en la región Caribe ya se ha hecho marca característica. Leandro, poco a poco, se transformará en uno de los emblemas de la palabra Caribe para narrar y pintar con sus palabras todo lo que sucede en su región: personajes, escenografías, tiempos y espacios le servirán de base para sus cantos. Y, para lograr ese objetivo, los colores de la naturaleza serán fundamentales.

Una ceguera naturalmente multicolor

Una vez familiarizado con su entorno natural y con las imágenes que se pintan con palabras, Leandro llegó al color. Que un ciego hable de colores es, por decirlo menos, llamativo. Tras escuchar atentamente las descripciones que realizaban los demás, Leandro empezó a colorear su ambiente. Rápidamente escuchó y corroboró, tacto de por medio, que los plátanos, las hojas, los limones, los mamones y la sierra eran verdes. También, asoció el color café con el amanecer y con el café colombiano y sus tonalidades de cosecha: verde y rojo. En ese proceso conoció el amarillo y esa descripción permite corroborar la capacidad memorística de Leandro:

[...] yo repetía para memorizar: amarillos son los pollitos, el sol, la luz que alumbra las velas [...] Amarillos son los bananos, la flor de los campanos, aunque hay otra que es morada, la de la lluvia de oro, la de la hierba esa que se extiende y florece en invierno, cuando también nos visitan las mariposas amarillas. Amarilla es una fiebre que llaman así y nadie supo explicarme por qué. El atardecer es

amarillo, aunque en algunas partes es naranja y hasta rojo; la mazorca es amarilla, así como los ajíes. En China hubo un emperador amarillo, contó Erótida que lo leyó en un libro, amarilla es la mostaza (que probé muchos años después). Amarillo, cosa importante, es el chirrinche y amarillo también es el ron. Amarillo es el orín y es también el color de la bilis, como la que vomita el abuelo cuando se emparranda. Amarillo es el color de la nostalgia. “Las fotos cuando están viejas se amarillan y al verlas se nos viene el pasado encima, como un chaparrón, y nos ponen melancólicos”, también dijo Erótida. Me gusta la palabra *amarillo* porque lleva implícito el verbo amar. Quizá por eso la tía dice que cuando alguien quiere pedir perdón debe regalar rosas amarillas (Sánchez Baute, 2019, p. 47).

Las descripciones del amarillo que hace Leandro son una radiografía a color de su entorno y este proceso de usar las palabras para llenar de colores la naturaleza tiene, al menos, dos intertextualidades directas con dos nombres más que relevantes en las bellas artes: Vladimir Nabokov y Vincent van Gogh. El primero es nombrado explícitamente por el narrador erudito del entramado textual: “Las letras también tienen color. Lo escribió Nabokov que era sinestésico” (Sánchez Baute, 2019, p. 51). Vincular al autor de *Ada o el ardor* (1969) con la configuración de Leandro permite rastrear la intencionalidad de Sánchez Baute para describir las formas en las que su personaje central imaginaba su mundo. Las letras que tienen color formarán las palabras que le darán color a las canciones de Leandro y ubicar a Nabokov en ese derrotero es, al mismo tiempo, ubicar la novela en el sendero artístico universal, pero desde el habla, el léxico y la geografía rural del Caribe.

En esa misma intencionalidad, surge la figura del pintor Vincent van Gogh, quién, como Leandro, se basará en la ruralidad europea para construir sus aportes incontrovertibles a la pintura universal. El arte de van Gogh está anclado directamente a la naturaleza, de la misma forma en la que Leandro consolida sus bases antes de componer su poesía vallenata. Vincent van Gogh (2018) deja este pasaje que, salvando las distancias, bien puede definir el proceso creativo de Leandro:

Frente a la naturaleza, ya no me siento impotente como antes [...] La naturaleza comienza siempre por resistir al dibujante, pero aquel que se toma su tarea realmente en serio no se deja despistar, porque esta resistencia, al contrario, es excitante para vencer mejor, y en el fondo la naturaleza y un dibujante sincero están de acuerdo. Pero la naturaleza es por cierto “intangible”, se trata siempre de reducirla, de captarla, y esto con una mano firme. Y después de haber luchado y combatido algún tiempo con la naturaleza, ésta termina por ceder y volverse dócil (pp. 57-58).

La naturaleza es, pues, la paleta de colores verbales para Leandro. De ella emanará su poesía vallenata y desde ese acto creativo los versos de Leandro pueden conversar con diferentes corrientes artísticas del mundo. Porque bien es sabido que, para ser universal, la fórmula está en pintar la aldea propia, como dicen que dijo León Tolstói. Leandro pintará con palabras su aldea Caribe y lo hará con otra intertextualidad con el citado

Vincent van Gogh, pues para el artista de la *Noche estrellada sobre el Ródano* (1888) “el porvenir del nuevo arte está en el Mediodía” (Van Gogh, 2018, p. 218). Así, pues, cuando se rastrea la composición “Matilde Lina”, el uso colorido de sus palabras en medio de su entorno rural y natural queda explícito para el deleite de quien lo lea o escuche y, además, se asocia a una escena de un mediodía. Sánchez Baute (2019) así la recogió:

Un mediodía que estuve pensando
 en la mujer que me hace soñar
 las aguas claras del río Tocaimo
 me dieron fuerzas para cantar,
 llegó de pronto a mi pensamiento
 esta bella melodía
 y como nada tenía,
 la aproveché en el momento.
 Este sentimiento se hizo más grande
 que palpitaba mi corazón
 el bello canto de los turpiales
 me acompañaba esta canción,
 canción del alma, canción querida
 que para mí fue sublime
 [...]
 Si ven que un hombre llega a La Jagua
 coge el camino y se va pa' El Plan
 está pendiente que en la sabana
 vive una hembra muy popular
 es elegante todos la admiran
 y en su tierra tiene fama
 cuando Matilde camina
 hasta sonrío la sabana (p. 215).¹

“Matilde Lina” puede considerarse el *summum* del proceso creativo de Leandro que se fue rastreando paso a paso en las páginas anteriores. El valor agregado de este poema vallenato va más allá de su recepción en el público y su vigencia en la parranda colombiana, lo cual lo eleva a la categoría de clásico de la música vallenata. Nada de lo anterior es falso, pero en el análisis hay que precisar, al menos, tres aspectos. Más allá de la intertextualidad con Vincent van Gogh, al ubicar el “mediodía” como uno de los momentos con el rango cromático de la naturaleza más aprovechable para el trabajo creativo, están el canto de los pájaros, la geografía rural y el título de la canción.

De la musicalidad natural de las aves aprendió Leandro los aires del vallenato, por eso en esta obra deja en claro que la mejor compañía para el aflorar de su idilio poético es, sin lugar a duda, “el bello canto de los turpiales”. El turpial es una de las aves más representativas del Caribe colombiano y, además, es el ave nacional de Venezuela, con

¹ El periodista, escritor y conocedor del vallenato como pocos, Juan Gossaín, ha afirmado en distintas conferencias, charlas y tertulias que este es el verso más bello de la música vallenata.

lo que se comprueba que, ante las separaciones demarcadas de las naciones, las aves nos recuerdan que sus pasaportes, desde siempre, han sido sus alas. Además, el turpial tiene un amarillo intenso que representa esa descripción natural del color que se citó unos párrafos atrás y que, del mismo modo, dialoga con las emblemáticas mariposas amarillas del Mauricio Babilonia garciamarquiano. De igual forma, la poesía vallenata de Leandro vincula la toponimia geográfica de los municipios que colindan en su región, los cuales dejan de ser desconocidos gracias a su lírica: Tocaimo, La Jagua y El Plan. Sin la toponimia de “Matilde Lina”, muy pocos colombianos sabrían que en el Caribe del país cafetero existen estas poblaciones.

Finalmente, está el título de la canción. La musa de Leandro en este caso es Matilde Lina; al titular con sencillez su obra poética, Leandro dialoga una vez más con diferentes tradiciones literarias. La primera y la más cercana es la misma tradición vallenata, pues canciones como “Fidelina” y “Joselina Daza” del primer rey vallenato (1968) Alejandro Durán;² “Alicia Adorada” de Juan Manuel Polo Cervantes, más conocido como Juancho Polo Valencia, y “María Tere” de Rafael Escalona, llevan sus títulos como homenajes a las musas que las inspiraron. Titular estas composiciones con los nombres de sus protagonistas mujeres fue un rasgo particular de la música vallenata durante el siglo xx. Esta misma característica estaba ya consolidada en la narrativa literaria colombiana del siglo xix con títulos como *Manuela* (1858) de José Eugenio Díaz Castro, *Dolores [cuadros de la vida de una mujer]* (1867) de Soledad Acosta de Samper y la mencionada *María* (1867) de Jorge Isaacs. Aunque los temas sean dispares, el costumbrismo y el romanticismo se juntaron para lograr estos relatos literarios, y en lo referente a Leandro, la precisión de titular con el nombre de la protagonista se retoma en la lírica vallenata.

Del mismo modo y apreciando las imágenes con palabras que dibujó Leandro Díaz, se vuelve necesario citar a una de las folcloristas más importantes para la consolidación del vallenato en Colombia: Consuelo Araújo Noguera, la Cacica. Su apodo lo obtuvo por la entereza y la fortaleza que demostró para defender su cultura. Y, como Valledupar etimológicamente significa El Valle del Cacique Upar, pues el sobrenombre de la

² Certamen que se inauguró en 1968 y que llevó al vallenato a las primeras planas de la cultura nacional. Antes del Festival de La Leyenda Vallenata, esta música no era bien vista por la mayoría de colombianos, unos por desconocimiento, y otros porque siempre la consideraron música de la servidumbre y no de los clubes donde pasaban el tiempo los señores feudales y políticos que privilegiaban la música europea sobre la música autóctona.

Cacica, una vez más, representa autoridad en materia del folclore vallenato. Por tanto, tomo sus palabras del libro *Trilogía vallenata* en el que deja explícito que:

Leandro ha cantado a la primavera, al verano, a las cosechas, a las mujeres bonitas, con tal perfección de lenguaje y tan hondo sentimiento, que alguien que no conozca las circunstancias de su ceguera física aseguraría que dichas composiciones son fruto de un inspirado poeta en uso de sus plenas facultades visuales (Araújo Noguera, 2002, p. 84).

Diálogo historiográfico y formas de escritura

De igual modo, frente a la palabra “vallenato” se hace preciso remarcar que solo hasta el 2017 fue admitida por la Real Academia de la Lengua Española. Su significado reza: “Música y canto originarios de la región caribeña de Colombia, normalmente con acompañamiento del acordeón” (Real Academia Española, 2014). Con esto, digamos que se actualizó uno de los usos de la palabra “vallenato”. En este caso, el que hace referencia a la música del Caribe colombiano desde la tradición que inició Antonio de Nebrija en ese histórico 1492, pero su origen es realmente incierto. El mismo Sánchez Baute (2018a) en la exposición “La Hamaca Grande”,³ en la que fungió de curador e investigador, escribió:

No hay certeza de la fecha exacta en que esta música comenzó a llamarse “vallenato”. Desde el siglo XIX se llama natos del valle, o sea vallenatos, a los nacidos en el extenso valle que cubren el centro de La Guajira, en Fonseca, hasta el río Magdalena en el sur; y desde la Sierra Nevada de Santa Marta, al occidente, hasta la Sierra de Perijá al oriente. Por tanto, aunque la música de acordeones recibe el mismo apellido usado como gentilicio para los nacidos en Valledupar, ese “vallenato” no corresponde tanto a una ciudad como a una región.

El origen del vocablo vallenato queda, pues, sin exactitud bautismal, ya que en principio el vallenato musical era nombrado como “música de acordeón”. Sin embargo, en *Leandro* se aventura una posible génesis comercial que, además, está ligada a la necesaria mitología fundacional que tienen a Chema Gómez —sobrenombre de José María Gómez Daza— y a su composición “Compa’e Chipuco” como protagonistas esenciales. En esa canción, se escribe que el vallenato de “verdá” es el que tiene las “patas bien pintás”. Esta alusión a las canillas de los trabajadores de la tierra en la región se transformó en un acta de nacimiento peculiar. El escritor Juan Gossaín (2019) lo explica de este modo:

³ Esta exposición se hizo, particularmente, para llamar la atención sobre el vallenato tradicional, pues la Unesco, en 2015, inscribió a este tipo de música nuestra en la lista de Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere esfuerzos para su salvaguarda. La exposición se realizó en 2018 en la sede principal de la Biblioteca Nacional (Bogotá) y en 2019 Sánchez Baute viajó a Valledupar para exponer el trabajo realizado en la Biblioteca Departamental Rafael Carrillo Lúquez.

[...] aparece en tierra caliente una enfermedad infecciosa, causada por las flotillas aéreas de jevenes que atacan con zumbidos a las seis de la tarde. A las víctimas les quedaban grandes manchas en la cara, brazos, manos y piernas. A esa enfermedad se le conoce en el trópico americano como carate, tina o mal de pinto [...]. Pues resulta que hacia los años treinta una epidemia de carate atacó a la región donde hoy queda el Cesar, empezando por Valledupar. La gente que venía de por allí traía la piel manchada. Fue así como en la orilla del mar y las sabanas terminaron diciéndole “vallenato” a todo caratoso, aunque no procediera de Valledupar. Los volvieron sinónimos. La prueba irrefutable de ello es lo que exclama Compa'e Chipuco en el canto de Chema Gómez (pp. 162-163).

La lírica vallenata marcó su propio origen y esa composición, “Compa'e Chipuco”, es testimonio fiel del surgimiento del vocablo como gentilicio. Pero, además, es la misma que en el relato de *Leandro* (2019) se emplea para aventurar un posible bautismo comercial e internacional. Así, se señala que la orquesta “Emisora Atlántico” fue la pionera de la música de acordeón y promovió parrandas por toda la región. En esos caminos del folclore, los músicos, cómo no, se encontraron con Chema Gómez. Así lo redacta Sánchez Baute (2019):

Pacho Galán, Antonio María Peñaloza y Guido Perla, que era su director, conocieron a Chemita Gómez, de quien grabaron la historia del “Compa'e Chipuco”. Fue el primer disco en aire vallenato que salió a la venta. Estaba de moda el son cubano, y como Gómez les había entregado el canto en Valledupar, cuando lo presentaron en Chile, le pusieron al disco del sello Odeón “Son Vallenato” (p. 125).

De esta forma, Chema Gómez y su “Compa'e Chipuco” se transformaron en dos referentes ineludibles en la mitología fundacional del vallenato que, además, se entrecruzan tanto en las versiones intratextuales como en las extratextuales. Del mismo modo sucede con el proceso histórico que vivió la región durante el siglo xx y que tendrá resonancia en el texto desde los versos de Leandro Díaz y su relación con otro histórico: Chico Bolaños. Una vez más, la parranda se transforma en el escenario expedito para que se den estas transiciones vallenatas. En el relato, Leandro conoce a Chico Bolaños, quien ya tenía fama de gran acordeonero por los caminos del Caribe. En ese instante, cuando lo oye tocar y cantar, Leandro confirma que él podrá hacer lo mismo y, de hecho, lo hará.

Chico Bolaños es descrito por otro académico del vallenato, Daniel Samper Ospina, quien escribe a cuatro manos junto a Pilar Tafur que

Chico Bolaños (1903 - 1960) ha sido señalado como “genio sin par” por Tomás Darío Gutiérrez. Fue el primero que diferenció claramente en su acordeón los cuatro ritmos vallenatos —son, puya, merengue y paseo— y compuso obras en todos ellos. Se ocupó de dejar crónicas cantadas sobre muchos acontecimientos del siglo, entre ellos la guerra contra el Perú y el auge de la Zona Bananera. Tuvo una vida legendaria que lo llevó a tocar su acordeón en Curazao para la reina de Inglaterra (Samper Ospina y Tafur, 2016, p. 126).

El diálogo con la historia permite ubicar a Chico Bolaño como un componedor, antes que compositor, de temas más comprometidos políticamente. Él es, en la tradición vallenata, quien principia, que no inicia, este compromiso lírico con la historia polí-

tica colombiana.⁴ En *Leandro* se advierten versos de directa injerencia y relación con el panorama horroroso que dejó la bonanza bananera y que terminó con una matanza dolorosamente histórica: La Masacre de las Bananeras.

Años después, *La Casa Grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio y *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez usarán las armas de la prosa literaria para arrebatarle al olvido las memorias de nuestra violencia de Estado y poner el tema en la historia con mayúsculas y minúsculas. Frente a esto hay que remarcar que Chico Bolaños, con sus versos, ya lo había hecho, lo cual recrea Sánchez Baute (2019). En la escena, Leandro está en casa de su abuela escuchando a Chico Bolaños y de forma explícita describe su sensación: “Estar junto al acordeonero más grande que ha dado esta región, el que mejor y más bellamente lo ha sabido interpretar, me generó una gran alegría” (p. 104). Bolaños, acordeón en el pecho, toca y canta: “*Como le corre el sudor, /a Abadía por su pellejo, / porque ya cayó de viejo, /el Partido Conservador*” (p. 104).

Mencionar la caída del Partido Conservador y el apellido de Abadía tiene una correlación histórica innegable con La Masacre de las Bananeras. Empecemos por el apellido. Miguel Abadía Méndez fue decimoséptimo presidente de Colombia (1926 y 1930). Su pésimo mandato, por crisis que no por gusto, puso fin a la Hegemonía Conservadora en la Casa de Nariño (1886-1930). Y, justamente, el sudor del que habla el canto de Chico Bolaños se da en Abadía Méndez debido a su responsabilidad política e histórica por los hechos del 5 y el 6 de diciembre de 1928. En estos días, las armas del Estado masacraron en Ciénaga, Magdalena, a los trabajadores nacionales que exigían reformas justas en sus tratos y contratos ante la explotación inmisericorde que la United Fruit Company cometía. La respuesta fue silenciarlos con plomo. Si bien no hubo una responsabilidad jurídica o penal, el descontento sí incrementó y, como consecuencia, la presidencia pasó a manos del Partido Liberal. Enrique Olaya Herrera asumió como presidente de Colombia en 1930 y su sucesor, también liberal, Alfonso López Pumarejo, marcó un antes y un después para el Caribe colombiano. Él fue

[...] el primero en ocuparse de la región, porque era hijo de una mujer de Valledupar, un pueblo por el que iba a pasar la carretera que dos años atrás habían comenzado a construir desde Riohacha hasta Fundación. De la visita presidencial a la Provincia de Padilla quedó una crónica, otra burla, compuesta por Bolaños: “*El doctor Alfonso López, /de Uribia salió cantando pa’ Valledupar, /óiganlo, señores, en Los Placeres del Valle, /óiganlo, caramba, no ha podido aterrizar*” (Sánchez Baute, 2019, p. 105).

⁴ Para más información, véase: Caballero, Farouk. “García Márquez y la rebelión vallenata”. En: *El Espectador*. Octubre 17 de 2021: <https://www.elspectador.com/el-magazin-cultural/garcia-marquez-y-la-rebelion-vallenata/>.

Mencionar la relevancia de Alfonso López Pumarejo dentro del proceso de nacionalización del vallenato es crucial, pues con el apoyo de su familia sumado a los esfuerzos posteriores de García Márquez, Rafael Escalona y Consuelo Araujo Noguera, se fundó en Valledupar el Festival de la Leyenda Vallenata en 1968. Más allá del impulso artístico, folclórico y cultural de los apellidos mencionados, el hijo homónimo del presidente Alfonso López Pumarejo, Alfonso López Michelsen, fue el principal auspiciador de esa génesis del folclor colombiano, pues por su ascendencia política liberal, fue nombrado por decreto como el primer gobernador del recién creado departamento del Cesar en 1967. Al año siguiente, como gobernador, presidió el primer Festival de la Leyenda Vallenata y ahí inició la nacionalización del vallenato. Este episodio político también tuvo una relación directa con la composición vallenata que dialoga, años después, con lo sucedido con López Pumarejo. El investigador Julio Oñate Martínez (2003) rastrea la relación de la política y el poder en los cantos vallenatos. Ahí ubica que la primera canción compuesta, para agradecer el trabajo de López Michelsen, la escribe Tobías Enrique Pumarejo y profetiza la presidencia de López Michelsen que sucederá en 1974:

fue el paseo “Alfonso López Michelsen” [...]. Esto ocurre por el año de 1959, y el caudillo lidera un gran movimiento con el que obtiene posiciones importantes por elección popular, entre ellas una curul en la Cámara de Representantes. [...] También el autor percibe la premonición que resulta profética cuando augura un futuro presidencial para el entonces joven político. La letra dice: [...] Oiga doctor López el canto e Valledupar/mi tierra querida le canta a su presidencia/Mientras viva no dejaré de cantar/hombre las verdades con la voz de la conciencia (pp. 224 -225).

Volviendo con el relato, hay que decir que Leandro compartía los ideales del Partido Liberal; siguiendo la tradición que aprendió de Chico Bolaños, compuso un canto que se cita y que tiene un evidente trasfondo político e histórico. Su creación remarca el doloroso magnicidio del caudillo Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948. En la composición se canta: “*Se acabó, se acabó, / el viejo Jorge Gaitán /era el hombre más grande /el caudillo del Partido Liberal*” (Sánchez Baute, 2019, p. 135).

Con este diálogo poético entre Chico Bolaños, Leandro Díaz y la violenta historia de Colombia se aprecia en el texto ese compromiso político que, aunque poco conocido a nivel nacional, los juglares han tenido desde la fundación misma del vallenato. Lo anterior permite afirmar que si bien en repetidas ocasiones Alfonso Sánchez Baute ha señalado que no es fanático de la música vallenata, sí es un escritor dedicado, disciplinado y riguroso que antes de darle rienda suelta a su prosa, estudia meticulosamente cada tema, y su obra *Leandro* no es excepción.

Precisamente dentro del oficio y el trabajo del escritor es imperativo subrayar que Sánchez Baute hace uso de sus técnicas de escritura en periodismo narrativo y ficción. Con este entrecruce, constantemente recíproco, construye el relato. A la par, esta configuración literaria busca, antes de ofrecerle al lector una sensación de verosimilitud, darle una de veracidad. Para esto, autor y narrador se funden en una primera persona que da cuenta de un escenario real, con personas reales que ponen en tensión la categoría de personaje literario tradicional de la ficción y se acercan a la literatura testimonial. Un ejemplo claro se da con Carmen Díaz, hermana de Leandro en la vida real y que se presenta en el relato de la siguiente manera:

Conocí a Carmen Díaz, hermana de Leandro, en su casa en Hatonuevo. Vestía con un camión blanco con arabescos grises y una argolla pequeña en cada oreja. Le dije mi nombre y le conté en lo que andaba. “¿Y tú qué querei sabé de Leandro?”, preguntó. “Todo lo que puedas contarme”. Se volteó a ver la muchacha a su lado, “Andá al patio y tráenos unas sillas”. La joven volvió un par de segundos después, caminando igual de lenta, como con flojera, y cargando entre brazos varias Rimax, una sobre otra (Sánchez Baute, 2019, p. 133).

Con estas licencias y usos, el género novela, como es tradicional, entra en tensión desde la visión de la morfología estructuralista de antaño, pues Sánchez Baute usa recursos testimoniales diferentes para construir un pacto de veracidad con el lector que se caracteriza porque ya los protagonistas y las voces no emanan de personajes, afloran de personas. Este rasgo literario contemporáneo, ya lo había usado Sánchez Baute en su relato testimonial *Libranos del bien* (2008), allí también cruzó tipos textuales como la crónica, la entrevista y el testimonio en un marco de novela construida en un espacio y tiempo reales, con personas reales. La primera persona es usada constantemente y las técnicas de reportería que vincula descripciones y escenografías con datos puros de la historia, también se vinculan en el relato. Las frases cortas, tan propias del periodismo narrativo, son empleadas por el autor para darle más ritmo a sus escenas y el uso de las frases entregadas por las fuentes que en el cambio de género a la ficción se vuelven personajes. Por ejemplo, en este pasaje, la entrevistada se encarga de elaborar una atmósfera de veracidad y Sánchez Baute (2018b) respeta el léxico y el tono del lenguaje empleado:

¿Si ves, escritor? [...]. *Te decía que cuando me participaste de tu interés por averiguar lo que sucedió en este pueblo durante estos últimos años, me llenó de contentura saber que habías vuelto a tu tierra luego de tantos años de ausencia, pues guardando la esperanza de que te agarre la nostalgia y no vuelvas a abandonarnos nunca más... No vayas a pensar que soy metiche. Ah, no. Ni se te ocurra. Pero ¿cuántos años es que llevas viviendo en Bogotá?... ¿Veintiocho? Pero entonces ya tú eres un cachaco. ¡Amalaya no se te hayan pegado las costumbres de esa gente! Dios te ampare y te favorezca* (p. 14).

Al volver con el relato de *Leandro* (2019), el personaje que definitivamente conecta la tradición literaria del Caribe colombiano con el texto en análisis es Josefa Guerra. Ella es la mujer/musa que inspiró a Leandro para componer su canción “Diosa coronada”. Y esa melodía también es, quizás, el epígrafe vallenato de mayor resonancia internacional desde la literatura. En el relato Sánchez Baute expone sus emociones, cita los versos, opina y entrega una pausa descriptiva para que el lector, definitivamente, pacte su conversación desde la veracidad. Sobre Josefa Guerra, Sánchez Baute (2019) narra:

[...] estaba frente a una mujer mítica, una leyenda no sólo del vallenato sino también del país, luego de haber inspirado uno de los versos más hermosos de la música vallenata: “*Señores vengo a contarles: / hay nuevo encanto en la sabana. / En adelante van esos lugares, / ya tienen su diosa coronada*” [...]. La diosa coronada es hoy una mujer de ochenta y tres años. De piel morena y lunareja, es robusta, mide algo más de 1.65 m de estatura y lleva el cabello corto, encanecido (p. 161).

En este fragmento se advierte la unión entre la inspiración de Leandro, sus versos, su musa y la tradición literaria del Caribe, esa que se cimienta en *Cien años de soledad* (1967). Sin embargo, la novela que más directamente se relaciona con la historia de vida de Leandro es *El amor en los tiempos del cólera* (1985), pues, como lo anticipamos, el epígrafe escogido por García Márquez (2018) pertenece a la canción “Diosa coronada” de Leandro Díaz y está en el mismo fragmento citado por Sánchez Baute (2019): “*En adelante van esos lugares, / ya tienen su diosa coronada*” (p. 9). Y así como Chema Gómez está en la piedra angular de la música vallenata con su canto “Compai Chipuco”, Leandro y su “Diosa coronada” se sumaron, gracias a la composición en prosa de Alonso Sánchez Baute, a la tradición literaria colombiana ligada al vallenato.

De este modo, no resulta erróneo afirmar que el relato elaborado por Sánchez Baute es un vallenato literario, pues como se rastreó, sus protagonistas, sus escenarios, sus melodías, sus referencias historiográficas y sus técnicas narrativas tienen el sello de la poesía vallenata tradicional. Por lo tanto, leer *Leandro* de Sánchez Baute es recorrer un vallenato en prosa que pertenece a la tradición literaria colombiana y que, desde los cambios y aportes necesarios de la literatura contemporánea, entabla un diálogo con líricas y prosas anteriores que emanaron desde la historia colombiana y su Caribe grande.

Leandro es un relato literario escrito desde Colombia con diversas intertextualidades de varias obras líricas y narrativas de nuestras letras. En sus aspectos formales, diferentes géneros aportan a la consolidación del entramado textual. Desde la no-ficción, el periodismo y la ficción se usan recursos literarios para consolidar la narración y respetar el pacto de verosimilitud/veracidad que todo texto literario hace con el lector. Existen

diálogos directos con otros textos cumbre de nuestras letras como *María y Cien años de soledad*. También hay una relación con el correlato histórico, pues episodios de nuestro siglo xx como la Masacre de las Bananeras y el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán surgen dentro de las composiciones vinculadas por el narrador en *Leandro*. En ocasiones, la misma enciclopedia del narrador erudito vincula grandes figuras de las tradiciones literarias europeas y algunos rasgos los asocia a su personaje central.

Sin duda, Sánchez Baute continúa con temáticas y formas propias que, sin dejar de retratar con palabras los cuadros de costumbres del Caribe, proponen nuevas formas de narrar que consolidan su poética textual desde la ética de la forma artística, pues su obra invita al lector a un pacto de veracidad desde el uso de testimonios reales, de espacios geográficos rurales y caribes, también desde el uso, sin abuso, de la primera persona y del desarrollo de personajes enmarcados en un correlato histórico real. Faltará, cómo no, ver la forma de relacionarse y las intertextualidades que Sánchez Baute tiene con autores contemporáneos que también tengan al Caribe, colombiano o latinoamericano, como epicentro de sus obras literarias. El sendero analítico y la creatividad contemporánea invitan a abrir estas nuevas vetas de investigación que, sin duda, nos aportarán al estudio de la literatura colombiana.

Referencias bibliográficas

- Araújo Noguera, C. (2002). *Trilogía vallenata. Homenaje a Consuelo Araujonoguera*. Bogotá: Ministerio de Cultura/Fundación Festival de la Leyenda Vallenata.
- García Márquez, G. (2007). *Cien años de Soledad*. Bogotá: Real Academia de la Lengua Española/Alfaguara.
- Gossain, Juan. (2019). *Diccionario de la vida*. Bogotá: Intermedio Editores.
- Real Academia Española (2014). Vallenato. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. Recuperado de: <https://dle.rae.es/vallenato> [10.06.2022].
- Samper Pizano, D. y Tafur, P. (2016). *100 años de vallenato*. Bogotá: Aguilar.
- Sánchez Baute, A. (2012). El vallenato prohibido de Rafael Escalona. *Revista Diners* 481. Recuperado de: https://revistadiners.com.co/cultura/archivo/30774_el-vallenato-prohibido-de-escalona/ [10.06.2022].
- Sánchez Baute, A. (2017). La culpa, la mujer y *Cien años de soledad*. *Semana* (5 de junio). Recuperado de: <https://www.semana.com/igualdad-de-generos-en-cien-anos-de-soledad/527564/> [10.06.2022].
- Sánchez Baute, A. (2018a). *La Hamaca Grande*. Bogotá: Biblioteca Nacional.
- Sánchez Baute, A. (2018b). *Libranos del bien*. Bogotá: De Bolsillo.
- Sánchez Baute, A. (2019). *Leandro*. Bogotá: Alfaguara.
- Oñate Martínez, Julio. (2003). *El abc del vallenato*. Bogotá: Taurus.
- Van Gogh, V. (2018). *Cartas a Théo*. Ciudad de México: Fontamara.